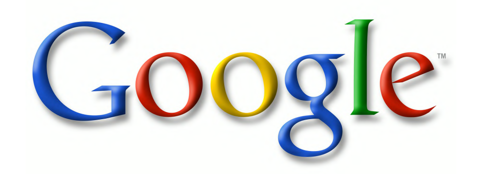



838
G60
A89
B 968,501



Goethe

und

die Erzählungskunst.

Vortrag,

zum Besten des Goethe-Denkmals gehalten in der Sing-Akademie zu Berlin

von

Berthold Auerbach.

Stuttgart.
J. G. Cotta'scher Verlag.
1861.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Vorbemerkung.

Am 21. Februar, am Todestage Spinoza's, hielt ich diesen Vortrag. Er erscheint hier mit einigen Erweiterungen, die bei der Zeitbeschränkung ausgeschieden bleiben mußten. Diese Betrachtungen sind nur ein selbständiger Eindruck beim Wiederlesen der drei Goethe'schen Hauptromane, um die Technik des Meisters zu studiren.

Es ist die echte Weihestimmung zur Errichtung eines Denkmals, wenn man vorher Herz und Sinn der Zeitgenossen allseitig in das Wesen des Gefeierten einzuführen trachtet. Die innere Auferstehung wird dann zum Standbild.

Die öffentlichen Vorlesungen haben die exclusiv ästhetischen Kreise erweitert; bei aller Verehrung und Erwärmung für die Heroen unsres Geisteslebens, wäre es aber traurig, wenn die öffentlichen Vorlesungen sich nur panegyrisch hielten. Besonderheiten und Unzuträglichkeiten auch bei den erhabenen Größen zu erkennen, löst die Verehrung nicht auf.

Noch liegt ein großer Zeitraum vor uns, in dem wir die Errungenschaften der besten Geister immer mehr zum Gesammtgut zu

machen haben; noch wird lange keine ebenbürtige Epoche der Geister wieder erscheinen, nie und nimmer aber darf das Gegebene als das Absolute gelten, dem wir uns nur rückwärts anzubilden hätten; die Bewegung des Geistes ist eine ewig fortschreitende, zunächst in der Erkenntniß, der sich in kommender Zeit wieder entsprechende Kunstgebilde anschließen müssen.

„Welchen Leser ich wünsche? Den unbefangensten, der mich, Sich und die Welt vergißt und in dem Buche nur lebt."

Diesen Wunsch konnte Goethe nur vom Leser hegen, das heißt von demjenigen, der ein Werk der Dichtung zum erstenmal in sich aufnimmt; nur der ist ein Leser. Wer aber ein Werk der Dichtung sich wiederholt vergegenwärtigt, ist ein Freund des Dichters und seiner Betrachtungsweise oder ein Kunstverständiger. — Goethe's Genius hat die Macht, daß der Kunstverständige auch sein Freund ist. Wir alle sind keine Leser Goethe's mehr, die sich, ihn und die Welt vergessen und im Buche nur leben.

Wir lesen Goethe wiederholt. Aus dieser Thatsache können wir sofort den allgemein geltenden Satz entnehmen: eine Dichtung, die nicht zum wiederholten Lesen reizt, ja, solches nicht verträgt, indem sie nichts Neues mehr bietet, war auch des ersten Lesens nicht werth. Das zweite Lesen kann gleichsam als Garantie des Bestehens bei einem dichterischen Kunstwerke angesehen werden. Wie es derselbe Mensch

ist, der in einem andern Zeitalter seines Lebens das Werk wieder aufzunehmen vermag, so liegt darin auch die Gewähr, daß einem ganz andern Zeitalter der Menschheit die Wiederaufnahme gegeben sei.

Wir treten in die Natur hinaus, wie sie im Frühling erwacht, es sind dieselben Bäume, die blühen, die gleichen Blumen, die sprießen, es ist der gleiche Vogelsang, der durch die Lüfte schallt, derselbe blaue Himmel, der sich darüber wölbt — die Dinge sind nicht neu, sie werden uns nur wieder neu und wir begrüßen sie mit frischer Lust und erkennen stets Neues in ihnen, je nach unserer Stimmung, je nach den Fortschritten unserer Entwickelung. Goethe's Schöpfungen gleichen auch hierin den Naturprodukten: sie erschließen uns stets einen neuen Inhalt.

In der Abhandlung „der Sammler und die Seinigen“ (Brief 2) sagt Goethe: „Jeder fühlende wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens malen lassen,“ um das Wandelnde und das Beharrende in der Erscheinung zu vergegenwärtigen. So kann man wohl sagen, daß Goethe's Dichtungen (zumal die an Betrachtungen reichsten, wie „Wilhelm Meister“ und „Faust“) uns auf jeder Stufe der Entwickelung das Bild unsres Innern vor Augen stellen. Wie wir sie dann und dann begreifen und fassen, wie sich die Conception des Ganzen uns aufbaut und die einzelnen Tiefblicke sich uns erhellen,

daran haben wir einen Gradmesser unserer fortschreitenden Entwickelung.

Inmitten eines reichbewegten mannigfach ausgestalteten Lebens, nachdem er die systematische Weltbetrachtung Spinoza's sich nach seiner Weise zu eigen gemacht, oder vielmehr als seine eigene erkannt — da gibt Goethe das Bekenntniß: „Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten." (Wahrheit und Dichtung Buch 16.) Mit diesen Worten hat Goethe jenen Punkt bezeichnet, wo sich die Linie des reinen Seins und des Erkennens durchschneidet und Eins wird. Mit diesen Worten hat er die Formel gegeben, wie er selbst sein Genie begriff und wie wir es ihm nachbegreifen lernen müssen. Weder Natur, Naivetät allein, noch die Erkenntniß allein schafft ein Genie und aus ihm ein Werk des Genies. Natur und Erkenntniß sind die beiden Seiten einer und derselben genialen Substanz. Goethe war eine Natur. Er konnte sich in jedem Moment des Daseins und dichterischen Schaffens auf das naive Walten des ihm eingeborenen Genius verlassen. Aber in der Erkenntniß schaute er und hielt er hoch diese Natur, und bereitete ihr die gedeihlichste, ihrem innersten Gesetze entsprechende Ausbreitung. Er ließ Welt und Leben auf sich einwirken, er sog die Elemente des Daseins in sich auf und ließ sie zu Zweigen und Früchten am Baume seines Lebens werden. Er übte die ewigen

Gesetze der Kunst, er kannte sie, aber sie waren ihm nicht äußere Gesetze, sie waren seine Natur. — Goethe hat sich rein und frei nach sich selbst gebildet. Es gab für ihn kein äußerliches Muster und Vorbild. Er lebte sich selbst aus, ohne Anlehnung an ein von außen gegebenes Dogma in der Kunst wie im Leben. Was er aus dem vielgestaltigen und vielbewegten Leben und was er von den beiden erhabensten Geistern des Dichtens und Trachtens, Shakespeare und Spinoza, in sich aufnahm, faßte er nur als Treibkraft für das, was die Natur in ihn gelegt.

Wenn nach dem Ausspruche Spinoza's derjenige Mensch der freie ist, der nach den innersten Naturgesetzen seines wahren Selbst handelt und lebt, so ist Goethe dieser homo liber. Goethe war eine Natur und erkannte sich selbst als solche. Die freie Erkenntniß hebt das Naturwalten nicht auf, sie erhebt es, sie erhebt das Sein zum Bewußtsein.

Und so löst eine intellectuelle Betrachtung der Goethe-schen Werke den unmittelbaren natürlichen Eindruck derselben nicht auf, so wenig es Goethe's unmittelbare Naturkraft auf-löst, daß er diese Natur achten lernte. Der Leser liebt Goethe, der Kenner verehrt Goethe, und Verehrung ist bewußte freie Liebe zu einem Höhern.

Goethe hat sich mehrfach theoretisch über die Erzählungs-kunst ausgesprochen (besonders auch im Wilhelm Meister Buch 5, Capitel 7). Es handelt sich hier aber darum

unmittelbar aus den drei Haupterzählungen Goethe's die Gesetze zu schöpfen, die er selbst in Anwendung brachte. — Goethe selbst würde es nicht billigen, wenn wir aus seinen Werken eine ästhetische Dogmatik ausziehen wollten; er würde es aber gelten lassen, wenn wir die seinen Schöpfungen innewohnende Gesetzlichkeit uns veranschaulichen und dabei auch auf das hinweisen, was uns als Abirrung erscheint.

Es fehlt uns ein Werk, das für die erzählende Kunst das wäre, was Lessings Dramaturgie für die dramatische Kunst geworden. Wenn indeß Lessing seinen Sultan Saladin sagen läßt: „Gute Geschichten schön erzählt, liebe ich," so sind damit die Endbedingungen der Erzählungskunst allgemein bezeichnet. Aber worin besteht das Wesen einer guten Geschichte und die Bedingung des schönen Erzählens? Eine allgemeine Beantwortung ist kaum möglich. Hier, wie in aller Kunst, läßt sich Form und Inhalt nicht von einander ablösen. Die Geschichte muß gut sein und schön erzählt. Darum läßt sich auch beim Augenmerk auf die technischen Bedingungen der Goethe'schen Erzählungskunst die Betrachtnahme des stofflichen Inhalts nicht ausscheiden. Die beiden Fragen: welche Stoffe sind der Erzählungskunst gegeben und welches ist die ihnen gemäße Vortragsweise, fließen in einander. Wir lernen am besten am einzelnen Mustergültigen, was eine gute Geschichte und was schön erzählt heißen mag.

Keine andere Nation hat einen Dichter ersten Ranges, der alle Gebiete der Dichtung in solcher Weise umschloß, wie Goethe: die Lyrik in einer Vollendung, daß neben Homer als Epiker, Shakespeare als Dramatiker, Goethe als Lyriker in gleichem Range steht; dazu das Drama und die metrisch gebundene, sowie die durch den Vortrag in Prosa uns näher gerückte epische Dichtung.

Von seinem dreiundzwanzigsten bis in sein zweiundachtzigstes Jahr kehrte Goethe immer wieder zur erzählenden Dichtungsform zurück. Ja, Goethe's Leben selbst erscheint als eine breit angelegte, ruhig und bedachtsam ausgeführte epische Dichtung. Es sind darin keine dramatisch sich gipfelnden Wendepunkte, wie in Schillers Leben die Flucht aus Stuttgart u. A. Goethe's Leben an sich nimmt den rein epischen Verlauf, und er selbst hat darin Vieles so umfassend angelegt, als ob er durch Divination die lange Lebensdauer gekannt hätte. — Wenn ein neidisches Geschick uns Goethe im sechsundvierzigsten Lebensjahre entrissen hätte, wie Schiller — wir hätten an ihm weit mehr Fragmente und ungelöste Plane zu beklagen, als bei seinem früh dahingerafften edlen Genossen.

Dreiundzwanzig Jahre war Goethe alt, als die „Leiden des jungen Werther“ erschienen. Mit diesem Buche steht die Apollo-Gestalt des Jünglings Goethe vor uns, auf dessen Wangen ewige Jugendröthe glüht.

Der starke schöne Jüngling empfand das verzehrendste Weh, aber seine Natur — er durfte sie jetzt schon achten lernen — war stark und fest gebaut; das, worin ein Anderer seine ganze Lebenskraft aufbraucht, das lebt er in wenig Monden aus und lebt und dichtet sich frei davon.

Das gewöhnliche Zeitmaß ist für den Dichter selbst ein anderes. Etwas von jener zusammengedrängten Kraft, das ein umfassendes, welt= und lebensgeschichtliches Ereigniß in drei Theaterstunden vor uns abspielen läßt, steht in der Seele des Dichters und gibt seinen Stunden, Tagen und Jahren eine ungemessene Ausdehnung.

Noch ganz nahe dem unmittelbaren Ereigniß dichtet Goethe den Werther. Wenn wir nach dem Kalender rechnen, sind es so und so viele Monate seit Goethe Wetzlar verlassen, aber die Tage des innern Dichterlebens zählen sich nicht nach dem Kalender. —

Der Dichter als Erzähler zeitgenössischer Vorkommnisse tritt noch vielfach persönlich in das Gebilde ein. Es ist der Dichter selbst noch, der erzählt, während das Drama bereits der Kundgebung durch Andere anheimgestellt ist. Goethe behandelte in der Erzählung nur Stoffe aus der Gegenwart und Thema's, an denen er sich persönlich oder culturgeschichtlich betheiligte. Nie griff er zum historischen Roman.

Unmittelbar nach dem Drama: „Götz von Berlichingen“ schrieb er den Roman: Werther. — Der dramatische Held

imponirt bis zur Bewunderung durch Willens- und Thatkraft und durch große Zwecke. Worin imponirt Werther, daß er so unsere Theilnahme zu gewinnen und festzuhalten vermag? Es bedarf keines großen Scharfblickes, um bald zu erkennen, daß Werther an Charakterschwäche leidet, daß er, wenn man den schärfsten Ausdruck zugeben will, ein verhätscheltes Muttersöhnchen ist, das sich selbst verhätschelt.[1] Und doch kann man auch sagen: Werther imponirt; er zwingt den Leser, daß er ihm theilnehmend auf Schritt und Tritt folge. Seine ganze Kraft besteht in der Energie der Empfindung. Diese macht ihn liebenswürdig und reißt den Leser zu ihm hin und mit ihm fort. Werther wirkt rein sympathisch.

Es gibt kein zweites Buch, das eine solche Einheit der Stimmung, eine solche zwingende Gewalt der Empfindung in sich schließt, wie Werther. Die Todesschauer der überschwellenden Jugendkraft, das Stürmen und Drängen, die Schranken des getheilten Seins zu durchbrechen, die der vollen Persönlichkeit immer nur die Bethätigung einer vereinzelten Kraft gestatten; Alles das ist nie gewaltiger und zugleich naiver geschildert worden, und in diesem Sinne ist Werther die logisch gerade Ueberleitung zum Faust. Werther wagt nur den Schritt, den Faust am Ostermorgen thun wollte.

[1] Er schreibt selbst am 13. Mai: „Ich halte mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet."

Das Thema des Romans ist so einfach, so schlicht; es ist, als ob wir jenes Volkslied hörten:

„Und wenn zwei Knaben
Ein Mädchen lieb haben,
Das thut ja niemals nicht gut."

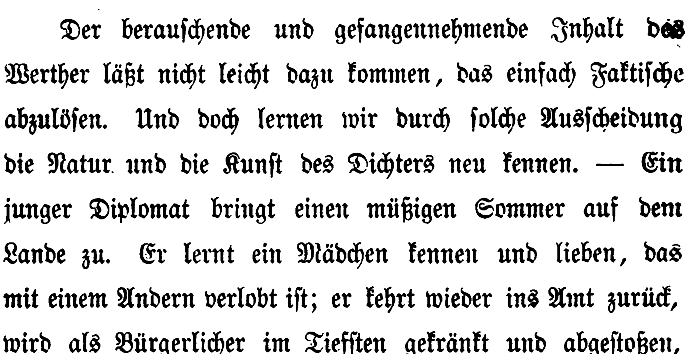
Aber wie bis ins innerste Herz alles Empfindungslebens vertieft ist hier Alles. Das ist die größte Kraft der Kunst: nicht durch Häufung der Motive wird die Mannigfaltigkeit des Lebens erzeugt, sondern vermöge der innerlich triebkräftigen Entfaltung des einheitlichen Kernes. Und nicht in der Erfindung neuer, überraschender Conflikte, sondern in einfachen Thatsachen eröffnet sich die unerschöpfliche, ewig frische Quelle der Poesie.

Hier tritt die Kunst in ihre richtige Parallele mit der Natur, die ewig dasselbe einfach Gesetzte hervorbringt und es ewig neu werden läßt, die jedes Organische so bildet, daß es sich selbst hält und trägt und keiner äußern Stütze bedarf.

Goethe liebte es selbst, ein geschaffenes Werk zu schematisiren, das heißt, die nackten Grundlinien seines Aufbaues herauszuheben. Hier haben wir bereits eine Bedingung dessen, was eine gute Geschichte zu nennen ist. Lassen sich nicht die einfachen Grundlinien des Aufbaues leicht ausziehen und bestimmt wieder geben, läßt sich nicht kurz und kenntlich die

Axe bezeichnen, um die sich das Ereigniß dreht, zeigen sich vielmehr vielfältige Vernietungen und Verknotungen und beruht die Wirkung hauptsächlich in dem Ornamentalen, so liegt im Grundwesen eine Unzuträglichkeit, die den Einsturz und die Verwitterung im Lauf der Zeit unabwendbar macht.





Der berauschende und gefangennehmende Inhalt des Werther läßt nicht leicht dazu kommen, das einfach Faktische abzulösen. Und doch lernen wir durch solche Ausscheidung die Natur und die Kunst des Dichters neu kennen. — Ein junger Diplomat bringt einen müßigen Sommer auf dem Lande zu. Er lernt ein Mädchen kennen und lieben, das mit einem Andern verlobt ist; er kehrt wieder ins Amt zurück, wird als Bürgerlicher im Tiefsten gekränkt und abgestoßen, geht wieder seiner Liebe nach und endet im Selbstmord.

Gerade dadurch, daß wir bei diesem Kunstwerke die Urbilder der Gestalten wie der unmittelbaren Lebensempfindungen aktenmäßig haben (in den Kestner'schen Briefen), gerade dadurch lernen wir neu die künstlerische Kraft Goethe's kennen. Goethe läßt Werther wie Shakespeare's Romeo aus einem eben abgebrochenen Liebeshandel vor uns erscheinen. Werther erzählt leichthin, daß er mit Leonoren getändelt habe und die ihm entgegengetragene Liebe nicht erwiedern könne. Wir ersehen dadurch sofort, daß Werther ein liebenswerther Jüngling ist, und sind nun auch um so mehr betheiligt, wenn wir ihn weiterhin einer unerwiederten Liebe gegenüber sehen. —

Vieles, was als überraschende Thatsache aus dem Leben ein ergiebiges Motiv scheint, läßt Goethe unbenutzt fallen; so z. B. daß der junge Jerusalem von Goué's Selbstmord hörte. Hätte Goethe dieses Motiv aus der Wirklichkeit aufgenommen, so würde er damit den Eindruck der wirklichen Katastrophe geschwächt haben. Goethe setzte dafür die Liebe des Bauernknechtes, den Werther am letzten Abend als Mörder sieht; er fügt noch den Blumensammler ein, und der Umstand, daß Werther-Jerusalem sich ertränken will, ist zum ergreifenden Bilde der Ueberschwemmung verwendet. Da sind auf einmal alle die trauten Plätze verwüstet und auf dem Lieblingssitz unter der Linde, wo wir im Sonnenschein den Homer gelesen und die Kindergruppe gezeichnet haben, da liegt jetzt eine blutige Leiche. Das Chaos, das sich in der Subjectivetät des Helden ausbreitet und Alles in eine einzige Empfindung auflöst, erscheint äußerlich in Natur und Menschengeschick wie eine vorbedeutende, zwingende, große Schicksalsgewalt. Während der junge Jerusalem nach den uns vorliegenden Berichten schwer zu kämpfen hat im Gedanken an Eltern und Geschwister, löst der Dichter den jungen Werther von allen Familienbanden ab. Daß er das einzige Kind einer Wittwe ist, wird nur leichthin angedeutet. „Bringe das meiner Mutter in einem Säftchen bei," schreibt er einmal kurz dem Freunde Wilhelm. — Es kommt hier darauf an, daß die ganze innere Lebenskraft des Helden wie die gespannte

Aufmerksamkeit des Lesers auf den Punkt einer einzigen Leidenschaft gesammelt wird. Jedes Dazwischentreten anderer Motive und Conflikte würde die sympathische Erregtheit unterbrechen und peinlich machen. Werther ist die Tragödie der ganz allein auf sich gestellten Subjectivetät, die nichts von den Schranken und den Vereinbarungen der objektiven Welt kennt und will; sie will nur sich ausleben.

Der Baum, der auf einsamer Höhe steht, breitet von unten auf all sein Gezweige frei und unbehindert aus, aber ein gewaltiger Sturm reißt den Alleinstehenden auch nieder.

Werther ist als Kunstwerk einfach gebaut. Er ist ein rein innerliches Leben, man kann sagen ein psychologischer Befund, und doch ist Alles so angelegt, daß sich die Thatsachen reimen, jede Empfindung — so abgerissen und lose Alles erscheint — es ist zum Ganzen harmonisirt. In den höchsten Scenen zwischen Lotte und Werther, in jenem Selbander, wo jede Handhabe des Wortes abbricht, tritt durch das Vorlesen Ossians eine Stimmung ein, als ob wir einer Musik zuhörten, die unser Empfinden wieder ins Elementarische auflöst. Es vermittelt sich ein Zusammensein, das fast unpersönlich ist, nur gebunden und zusammengefügt durch einen allgemeinen elementarischen Ausdruck.

Die Briefe Werthers beginnen im Mai. Wir leben die Empfindungen eines Genesenden mit, der Alles wie mit staunendem Kindesauge in sich aufnimmt. Der Sonnenschein,

den Werther in sich eindringen fühlt, durchströmt auch uns und schon im siebenten Briefe sind die Worte hingeworfen von dem „süßen Gefühl der Freiheit im Herzen, und daß man diesen Kerker — das Leben — verlassen kann, wann man will." Das ist ein Aus-der-Scheide-Ziehen und Blinken des Dolches, das der Leser bald wieder vergißt, aber wenn wir am Ende stehen, wird uns klar, wie nichts zufällig, sondern der Keim der Thatsachen von früh angelegt ist.

Für diesen Roman, in dem die reine und absolute Subjectivetät waltet, gab es nur Eine Darstellungsform, die absolut subjective, die Briefform, die in gleicher Weise auch von Jean Jaques Rousseau in der „nouvelle Héloïse" angewendet wurde.

Der Brief schließt die ungebundenste Lyrik in sich und hat nicht einmal die Nöthigung einer in sich geschlossenen formalen Abrundung, wie das lyrische Gedicht. In der Briefform begiebt sich der Dichter der wirksamen Motive, daß wir sehen und erfahren wie der Held in den Augen Anderer erscheint; auch die gegebene Welt sehen wir nicht in verschiedenen Betrachtungsweisen, sondern immer nur, wie sie dem Schreibenden erscheint. Von den beiden Hauptwirkungen, die den Effekt hervorbringen — Sympathie und Spannung — ist Sympathie fast ausschließlich wirksam; daher bedarf der Dichter der größten innern Energie, um unsere Sympathie stets lebendig zu erhalten, so daß uns

Alles, auch das Zufälligste was der Held erlebt, von Belang ist.

Es sind viele Abbreviaturen im Ausdruck, wie es eben der Brief mit sich bringt. Der Briefschreibende steht in einem Zwischenreich zwischen Alleinsein und Gemeinsamkeit, der Stimmungsbrief ist Monolog, gehalten in dem mehr oder minder klaren Bewußtsein eines aufnehmenden Gegenübers. Der Brief als dichterische Form macht den Leser zum Vertrauten, so daß er unwillkürlich mit in den Bannkreis eintreten muß. Wir könnten diese monologische Schwüle Werthers, dieses stetige Selbstleben nicht ertragen, wenn uns der Dichter alles dies als Erzähler berichten wollte. Indem der Dichter dadurch selbst aus der Atmosphäre heraus getreten wäre und den Leser zur Wahrnehmung kommen ließe, daß es noch ein anderes Leben außerhalb gibt, wo man freier aufathmet — die Rückkehr in die gebannte Schwüle und das Verweilen in ihr wäre unerträglich.

Selbst Freund Wilhelm, an den Werther seine Briefe richtet, verschwindet ganz. Der Dichter gibt uns keine seiner Antworten, wir lesen sie nur aus den Bezugnahmen Werthers heraus. Der Vertraute, dessen das Drama oft bedarf, um uns als Zuschauer zu instruiren, verflüchtigt sich hier ins Unpersönliche. Wir alle sind die Vertrauten Werthers und wir stehen in jener Mitleidenschaft, die uns der offne Einblick in die Herzensgeheimnisse eines Anderen abnöthigt.

Die feinste Kunst Goethe's zeigt sich in den Verbindungsstücken zwischen den Briefen.

Da ist ein behutsames, geräuschloses Auftreten, wie beim Sprechen im Nebengemache, wo, nur durch eine dünne Wand geschieden, ein Schwergeprüfter leidet und endet. Da ist eine Discretion des Ausdrucks, ein lindes Ueberleiten, wie mit halben Tönen, in denen doch die Energie innerer Gebanntheit sich ausdrückt. Wir halten selber den Athem an, wo wir den Andern innerlich so sehr bewegt und belastet sehen. — —

Treten wir heraus aus dieser Schwüle, aus dieser um und um wie mit einem Zauber umstrickenden Schöpfung, in der wir, so oft wir uns hinein begeben, den Rhythmus des Pulses beschleunigt und zittern fühlen. — Jetzt, im freien Ueberblick, bei ruhiger Betrachtung, hebt sich die Kunst der Composition, der Charakteristik der Personen und der Vortragsweise klar heraus. Werther und Lotte, die beiden Hauptfiguren, zeigen sich scharf und bestimmt, nur die Figur Alberts hat etwas Unsicheres in der Zeichnung, weil hier Goethe offenbar die Züge seines Freundes Kestner verwischen und unkenntlich machen wollte und doch keine andere Person für ihn einstellen konnte und durfte. In der Figur Alberts zeigt sich die Behinderung, die sich der Dichter auferlegt, wenn er, dem Leben nahe gerückt, doch das Unmittelbare aus Schonung und Rücksicht nicht lebenskenntlich fassen mag.

Unwillkürlich aber wird hier — und das ist das eigene, unabhängige Selbst, das eine Dichtung gewinnt, so daß der Schöpfer selbst nicht mehr unbedingt frei über sie schalten kann — unwillkürlich wird diese Physiognomielosigkeit Alberts zu einem eigenen Vorzuge der Dichtung. Werther hat kein rechtes Auge für den Verlobten seiner Geliebten, er ist ihm nicht eine Persönlichkeit, er ist ihm nur eine Fessel. Der Leser weiß daher nicht bestimmt, ob Albert Lottens vollkommen würdig ist oder nicht. So tritt auch hier die Oeconomie ein, daß kein dazwischentretendes starkes Motiv die einheitliche Strömung der Stimmung unterbreche.

Landschaft und Staffage sind ungezwungen und leicht behandelt, ohne vordrängende Prätension. Das macht sich alles wie von selbst. Die Natur ist thätig mit hereingezogen in das Empfindungsleben. Goethe hat zuerst die freie Natur wieder erobert; Goethe war der erste deutsche Dichter, der wieder im Grase lag. So lernte ihn Kestner kennen. Und mit welcher Inbrunst schildert Goethe das wonnig wehmuths-volle Gefühl des Versenkens in das Naturwalten! Werther schreibt schon im zweiten Briefe am 10. Mai: „Wenn das liebe Thal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannichfaltige Gräschen mir

merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, dies Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält! Mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Gestalt einer Geliebten" — — —

Goethe war der neue Antäus, der wieder die volle Lebenskraft aus der Berührung mit der Mutter Erde sog.

An der angeführten Schilderung haben wir ein kleines Muster der Vortragsweise und des Styls, wie sie Goethe hier zuerst feststellte. — Man kann von der Prosa Lessings sagen, daß wir Lessing reden und disputiren hören; dieser Styl ist der lautbewegte Ausdruck persönlichen Erörterns. Die Prosa, wie sie Goethe im Werther zuerst gab und in Wilhelm Meister noch objectiver feststellte, ist die mustergiltigste des Erzählens. Wir glauben die leise Bewegung der Lippen zu sehen, mit denen der Dichter die Worte artikulirt, während er schreibt; alle Ungefügigkeit der Tonverbindung ist vermieden, und darum läßt sich diese Prosa so bequem laut lesen und es ist vom mündlichen Erzählen ein so voller Brustton darin, daß der Leser immer wach bleibt. Für alles Empfinden und alles Schauen ist hier das einfach zutreffende

Wort gegeben; es ist hier keine Spur von jener superlativen Steigerung, die sich nie genug thun zu können glaubt und sich doch bequemlich abfindet. Nichts ist gesucht, Alles ist gefunden. Nirgends zeigt sich eine ängstliche Sorgfalt, die sich wie geschriebenes Stottern ausnimmt, wobei man das einmal hinausgegebene Wort wieder zurückholt, durch ein Anhängsel oder durch eine Variation verwahrt und abändert. Der erste Ton ist der bleibende. Es wäre ergiebig, die zweite Ueberarbeitung Werthers, wie sie nun vor uns liegt, mit der ersten zu vergleichen. Es läßt sich aber doch im Ganzen sagen, daß der Ton derselbe geblieben. Alles ist in schlichten Worten. Der überschwängliche und zugleich auch läßliche Briefstyl sticht scharf ab gegen die knappe Ausdrucksweise im Götz. Und dabei ist im Werther eine unerreichte Rhythmik der Sprache wie sie Goethe nur in seinen schönsten lyrischen Gedichten, in Liedern wie: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'" und in hundert andern hervorgebracht hat. Kein ungewöhnliches Wort, keine überraschende Wendung: alles wie im nothwendig sich selbst fortleitenden Flusse — so ist Werther nach Seite der innern Structur wie der Charakteristik und des Vortrags das in sich vollendete Kunstwerk, dem seine naturnothwendige Erscheinungsweise geworden. — —

Die erzählende Dichtungsform ruhte von nun an bei Goethe fast acht Jahre. Er selbst nennt Werther eine Generalbeichte. Er fühlte sich lange nicht zu einer solchen

gedrängt. Erst auf einem innern Ruhepunkte seiner Lebenswandlungen kam er wieder zu einer, die ihn fast sein ganzes Leben hindurch neben seinen andern großen dichterischen Schöpfungen und neben seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungen beschäftigte. Wenn Goethe als das eigentliche Gedicht das Gelegenheitsgedicht im eminentesten Sinne nennt, das, wozu ein unmittelbarer Anreiz im innern oder äußern Leben führt, so kann man dieß auch auf Wilhelm Meister anwenden.

Wir können uns recht wohl denken, daß Wilhelm (Meister), wie er nunmehr vor uns erscheint, der Freund war, an den Werther seine Briefe richtete. Werther ist die sich isolirende, Wilhelm die sich ins Weltgewühl stürzende Jünglingsnatur. Werther bleibt derselbe und geht unter; Wilhelm ist der mit dem Leben Ringende, der sich wandelt und erneuert.

Die Gestalt Wilhelms, an den Werther seine Briefe schreibt, mochte im leisen Dämmer in der Seele des Dichters stehen und sie hob sich allmälig und immer bestimmter heraus und verknüpfte sich mit neuen Lebenserfahrungen.

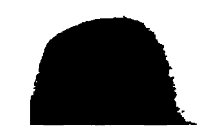
Mit Wilhelm Meister unternahm es Goethe, das bunteste Leben in dem Bildungsgang eines einzelnen Menschen aufzurollen.[1] Goethe löst auch seinen Wilhelm Meister wie den

[1] „Ich will mich selbst, ganz wie ich da bin, ausbilden," schreibt Wilhelm (Buch 5, Capitel 3). Die Bildung soll zum Glücke werden: „Der

Werther von den Familienbanden ab, aber hier wird die Operation bereits schwieriger und demgemäß stärker betont. Wilhelm Meister wird es nicht so leicht, sich los und ledig zu machen von den Banden der Natur und der bürgerlichen Verpflichtungen. Aber Vater und Schwester des Helden, sowie Freund Werner, werden bald zurückgedrängt. Und wenn wir später im Verlaufe der Erzählung den Tod des Vaters, die Verheirathung der Schwester erfahren, so wird das mit kurzen Worten abgemacht. Der Dichter bedarf auch hier eines Helden, der rein auf sich gestellt, seine Bildung vollendet, wie Werther rein auf sich gestellt sich dem Untergange weiht. Die Rücksicht, in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes, das Rücksehen auf andere naturrechtliche und gesellschaftliche Beziehungen mußte hier abgewendet werden. Der Dichter hat sich die Aufgabe gesetzt, die Einwirkung der Welt auf ein freies Individuum zu bieten, das dem Ideale seiner Vollendung nachgeht.

Während Werther ausschließlich seiner subjectiven Empfindung lebt, jede Wirkung nach außen verschmäht und jede Einwirkung von außen vorgreifend ablehnt, sucht Wilhelm Meister beständig auf Andere zu wirken und ist offen für deren Rückwirkung auf ihn. So erhält und vervollkommnet er sich in der Gegenseitigkeit des Lebens, während Werther

Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbestimmtes Streben sich selbst eine Begrenzung bestimmt." (Buch 8, Capitel 5.)



sich im Leben bereits aus der Gemeinsamkeit trennt und sein bloßes Selbstleben zum Selbstmorde wird.

Während Werther durch gefangennehmende Energie der Empfindung fesselt, hält Wilhelm Meister durch eine eigenthümliche Energie des Willens unsere Theilnehmung fest. Diese Energie ist da, so oft und so vielfach sich auch der-Held scheinbar ablenken läßt; seine ehrliche stetige und volle Hingebung an das zu erstrebende Ziel der Bildung geht auch auf den Leser über. Auch Wilhelm Meister wirkt vorherrschend sympathisch.

Ziehen wir das Schema des Inhaltes aus.

Wilhelm Meister im Verhältniß zu Mariannen; dann halb als Poet, halb als Schauspieler im Schlosse des Grafen, nachdem er abenteuerliche Figuren an sich geknüpft und so gewissermaßen als die Vervielfältigung einer und derselben abenteuerlichen Gestalt erscheint. Er wird zum Schauspieler, um aus der Kunst heraus, sich und die Nation zu bilden; er bringt Shakespeare's Hamlet auf die Bühne und tritt endlich in eine — wenn auch exclusive, doch praktisch thätige und fest angesessene — bürgerliche Gesellschaft ein. So liegen kurz und trocken die Linien des Thema's vor uns. Von eigentlicher strenger Composition, von geschlossener Gruppirung und Gipfelung kann hierbei nicht die Rede sein. Es ist ja eben die Aufgabe, die zerstreuten Einwirkungen der Bildung in den verschiedenen Situationen zu zeigen; der Held muß seine vorgefaßten Ideale am Leben messen

und rektificiren, er muß lernen, Neigung und Pflicht einigen.

Innerlich nothwendig ist hier die Handlung — eine Reise, Wechsel des Ortes, der Menschen und der Verhältnisse. Der moderne Odysseus, der die Heimath der Bildung sucht, wird nicht auf der salzigen See geschaukelt, er treibt auf den Wogen der unsteten Gesellschaft umher und hat mancher Circe zu entrinnen. — Es fallen Figuren ab, ohne Consequenzen, ohne spätere Wiederaufnahme; sie haben ihren Zweck erfüllt, indem sie zur Erweckung des Helden beitrugen, und erst am Schlusse der Lehrjahre wird mit großer Gewaltsamkeit eine Gruppe gebildet und werden auseinander liegende Figuren zu einem großen Ensemble zusammengedrängt.

Die natürliche Form Wilhelm Meisters erschiene als die einer fingirten Selbstbiographie. Wir können uns denken, daß Wilhelm Meister in gereiften späteren Jahren das alles wie eine Erinnerung aufgezeichnet hätte, denn wesentlich — bis etwa zum sechsten Theile des Romans — geht Alles vor den Augen des Helden vor und was sich nicht sichtbar vor ihm abspielt, wird durch Briefe, Erzählungen und Tagebücher an ihn herangerückt. Dennoch hat der Dichter die Form der Selbstbiographie abgelehnt, und das wohlweislich. In dieser Erzählungsweise kann die Figur des Helden nicht leicht plastisch werden, der Gesichtskreis erweitert sich nicht derart, daß Dichter und Publikum mehr sehen, erkennen

und erleben, als der Held selbst. Es zeigt sich auch am Schlusse, daß wir nothwendig in verschiedene Situationen eingeweiht werden müssen, die sich dem Auge des Helden entrücken. Was Wilhelm vom Hamlet sagt (Buch 4, Kapitel 15): „der Held ist planlos, aber der Dichter hat einen festen Plan" das gilt auch von Wilhelm Meister selbst. Ein Beispiel mag genügen: In der ganzen Theaterperiode Wilhelms hält der Dichter alles draußen liegende Leben fern. Wilhelm weilt wochenlang zur Ausheilung seiner Schußwunde im Pfarrhause, die Pfarrersleute erscheinen gar nicht, denn ihr Leben würde das Dichten und Trachten des Helden ablenken. Wir werden in der Theateratmosphäre gehalten und alles Abenteuerliche, das sich zusammenhanglos und zufällig fortzusetzen scheint, ist vom Dichter wohl geordnet.

In der Exposition zeigt sich sofort die Meisterschaft des Dichters.

Das ganze erste Buch, das Marianne überschrieben sein könnte, hätte bei einer geschlossenen Composition, in der es sich um den Austrag eines einzelnen Conflikteshandelte, als Rückerinnerung eingefügt werden müssen. Der Dichter läßt mehrere Jahre zwischen dem ersten und zweiten Buch vergangen sein, als eine Zeit, von der nichts oder von Thatsachen nur dürftiges zu berichten ist. Vom zweiten Buche an bricht die Aktion nicht mehr ab. Aber der Dichter rollt ein Panorama vor uns auf, wo die fortlaufende Reihe der Figuren

geradlinig und nacheinander aufgestellt ist; er bildet nicht eine nach Höhe und Breite streng bemessene und aufgebaute Composition, in der die zusammengedrängten Gestalten nach der Grundform des aufrecht stehenden Dreiecks oder nach der sogenannten Herzform in die Höhe gedrängt werden, damit Alle mit einander in Einem Blicke zu erfassen sind. Der Dichter führt uns den langen Weg des Lebens, und so hat er naturnothwendig und gerecht das, was in einer Composition episodisch wäre, uns geradeswegs miterleben lassen. Wir müssen mitgehen, bald dahin und bald dorthin. Eine Erscheinung, die uns eine Strecke Weges begleitet hat, versinkt und läßt nur eine Erinnerung zurück; eine andere verflüchtigt sich ganz.

Der Baum im geschlossenen Walde muß die untern Zweige absterben lassen, der Stamm breitet, die Krone erhöht sich.

Goethe gibt zugleich zum Jugendleben Wilhelms eine feine Parallele, indem das Jugendleben Nataliens in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" erschlossen wird. Wir begleiten so Natalie in ihrer Entwickelung, freilich in viel beschränkterer Weise, als den Helden. Das Genetische, auf dem in diesem Werke ein Hauptton liegt, muß natürlich bei den vornehmsten Figuren auf die Kindheit zurückgehen; sie erscheinen aber, wenn auch noch im bildsamen Lebensalter, doch bereits in bestimmter Weise fertig und vollenden

sich nur vor unsern Augen. Die eigentliche Geschichte der Kindheit wird bei Wilhelm und Natalie nur als Erinnerung nachgetragen. Es gab keine andere Stelle, um die weit hinaus wirkende Puppenspielerei Wilhelms einzufügen, als gleich den Anfang. Wir sind aber da noch nicht genug in Sympathie mit dem Helden, um solche Erlebnisse bereits mit entsprechender Theilnahme aufzunehmen, und der Dichter hat Selbstironie genug, das mit einzuflechten, und daraus einen Charakterzug zu bilden, daß Marianne halb widerwillig und unaufmerksam zuhört. Der Dichter entläßt uns nicht aus der Theateratmosphäre; dem Helden begegnet immer Theater: gleich beim ersten Austritt Melina und dessen Frau, und als der Held nach der Pause der Jahre aufs Neue vor uns erscheint, alsbald zeigt sich wieder Theater in der Scheune, die Springergesellschaft, Philine und Laertes, der Harfner und Mignon, und es bricht nicht mehr ab. — Dem innerlich gespannten Sinne begegnet das, wornach er ausschaut, oder vielmehr alles Andere ist nicht für ihn da.

Man kann Goethe darüber tadeln, daß er den Bildungsuchenden den Weg aus der Kunst ins Leben machen läßt, während doch der umgekehrte natürlicher wäre: aus Familie, Gemeinde, Staat erhebt sich die freie Bildung und die Kunst. Aber Goethe — es ist traurig, daß wir es gestehen müssen — reproducirte nur das deutsche Leben, wie es zu seiner Zeit war, und wie es zu unserm Jammer noch ist: wir

haben eine Kunst, bevor wir ein bürgerlich festes, staatliches, nationales Leben haben; wir haben durch Goethe selbst, durch seinen Vorgänger Lessing und seinen Genossen Schiller eine hohe reiche Literatur, aber noch weit entfernt kein dem entsprechendes Leben.

Wilhelm Meister spielt zu einer Kriegszeit. Offenbar sind die Revolutionskriege gemeint. Wir sind auf dem Schlosse des Grafen, wo Wilhelm sich den ganzen Tag abmüht, um der Gesellschaft am Abend ein paar Stunden vergnüglich auszufüllen. Wir begegnen einen Prinzen, der als deutscher Heerführer nur französische Bildung kennt und im Kriege die Franzosen bekämpft. Wir sehen auf den Feldern Zelte, die abgebrochen werden; Marodeurs, die das Land umher unsicher machen; wir hören sogar, daß Lothario, den der Dichter als den vollkommensten thatkräftigen Charakter aufstellt, unter Lafayette im amerikanischen Freiheitskriege gekämpft hat; ja, der Baron Lothario entscheidet sich schon damals für die Gleichbesteuerung der Adelsgüter. Dennoch hält Goethe das eigentliche große Weltleben fern. Es ist nicht mehr, als manchmal etwas Theatergeräusch hinter den Couliſſen. Im Uebrigen spielt sich das ungebundenste Privatleben vor uns ab; ja, der Staat ist so wenig berücksichtigt, daß wir lauter paßlose Existenzen vor uns haben. — Wir ziehen mit Wilhelm in der Welt umher, und beständig weiß der Dichter uns die lebhafteste Theilnehmung für alle äußern und innern

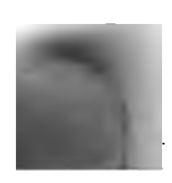
Begegnungen einzuflößen; er hält gewaltsam jede Ablenkung fern.

Der pädagogische Roman — und ein solcher im weitesten Sinne ist Wilhelm Meister — bedarf noch mehr als der historische eines leichtbeweglichen Helden, der in die verschiedensten Schauplätze versetzt wird. Die Theilnehmung des Lesers ist hierbei eine doppelte. Wir schauen begierig aus, wie es dem Helden weiter ergehen wird in diesen und jenen Fährlichkeiten; andererseits nehmen Personen und Verhältnisse, die ihm begegnen, eine selbständige Bedeutung in Anspruch, so daß der Held nur die eigentliche Verbindung bildet, um uns in die ganze Breite und Mannigfaltigkeit des Weltlebens einzuführen. Sehr leicht kann es kommen, daß Situationen und Begegnungen den Helden selbst zurückdrängen. Goethe weiß aber Alles so ebenmäßig zu gestalten, daß unsere Theilnehmung an dem Helden wie an den auf ihn einwirkenden Erscheinungen sich stets im Gleichgewicht erhält. — Der Dichter weiß uns so in Sympathie mit dem Helden und allen Begegnungen zu versetzen, daß wir mit reiner innerer Anmuthung Alles verfolgen, was sie erleben und erstreben. Der Held heißt unser Freund und ist unser Freund, und wir nehmen Theil an dem, was dem Freunde begegnet, weil es ihm begegnet und nicht bloß weil seine Erlebnisse von allgemein menschlicher Bedeutung sind.

Goethe wirkt nicht von Effekt zu Effekt, seine Hauptkunst

zeigt sich darin, daß er einen reinen Zustand so lebendig ins Werk zu setzen weiß; er schildert das Zuständliche so, daß wir jene Wonne empfinden, die Faust als die höchste preist: Der Leser „spricht zum Augenblick: verweile!“ — Nicht nur das Ziel ist Zweck, auch die Reise, auch der Weg ist Ziel. Schritt für Schritt gehen wir innerlich bewegt, ohne allzustürmisches Herzklopfen und doch mit anmuthender Beschleunigung weiter. „Wehe jeder Art von Bildung, welche die wirksamsten Mittel wahrer Bildung zerstört und uns auf das Ende hinweist, anstatt uns auf dem Wege selbst zu beglücken.“ So ruft Wilhelm (B. 8, Cap. 1) in ethischer Beziehung aus. Wir dürfen das auch nach der ästhetischen Seite anwenden.

Die Gelassenheit des Vortrags ist es vor Allem, die ein wohliges Behagen erzeugt. Der Leser gewinnt dieselbe lässige Ungebundenheit, die dem Helden eigen ist. Er kann über seine Zeit verfügen, sich da und dort ablenken lassen, wie es ihm gefällt, wie und wo irgend etwas lockt. Auch der Dichter hat Zeit genug; er läßt sich an einem guten Ruhepunkte nieder und gibt erläuternde Betrachtungen. Held, Dichter und Leser, alle haben Zeit genug und sind des guten Vertrauens, daß es zu jeder Stunde an Gefälligem und Abenteuerlichem, an ernster Betrachtung und leichtlebiger Laune nicht fehlen wird. Und das Beste dabei ist, daß kein schweres räthselhaftes Ereigniß im Hintergrund lauert, bis zu dessen Kundgebung und Lösung der Verlauf der Einzel-



ereignisse nur mit halber Theilnehmung, als provisorisch, als widerwillige Verzögerung aufgenommen werden könnte.

Es mag hier auch am Orte sein, beiläufig darauf hinzuweisen, daß Goethe bei der umfassendsten Wiedergabe der Lebensbeziehungen alle criminalistischen Motive streng ausscheidet. Er faßt nur solche Conflicte, deren Austrag der dichterischen Jurisdiction allein zusteht, die blos vor das innere Forum des ethischen Bewußtseins gehören. Und das ist und bleibt das eigentliche Gebiet der Poesie. Selbst eine Schuld, wie die des Harfners, faßt Goethe jenseits der Ringmauern des äußerlichen, weltlichen Gerichtes. Wir erleben ein Jenseits im purgatorium und empfinden nichts von der Stickluft des Criminalgerichtlichen.

Lockerung, Zersetzung und Neubildung der verschiedensten Lebensbeziehungen weist diese Dichtung auf. Das Thema der Geschwisterliebe wurde von andern Dichtern tragisch, von Lessing noch zur Ausgleichung führend, und von Goethe selbst als schließliches Mißverständniß behandelt. Hier wagt es Goethe, das Thema in seiner tieferschütternden Nachwirkung zu fassen; aber er rückt uns dieß lange aus den Augen und läßt den Harfner und Mignon einander nicht erkennen. Hier die Empfindung einer Erkennungsscene zu artikuliren, das lag außerhalb der Scala des höchsten dichterischen Ausdrucks. Der Dichter hält uns in räthselhafter Sympathie mit dem Harfner und die schließliche Aufklärung wird uns nicht

durch die Person selbst, wo sie nur wild und erdrückend sein könnte, sondern durch den geordneten, ruhig bemessenen Vortrag des Medicus. Wir dürfen dem Harfner nicht mehr begegnen, nachdem wir sein volles Schicksal wissen, das würde zu einer Erschütterung und zu einem innern Widerstreite der Empfindungen führen, zu grellen Tönen, die mit der ganzen läßlich milden Instrumentirung dieses Werkes unvereinbar wären.

Wenn Goethe das geradezu Criminalistische vermeidet, so ist ihm doch noch das rein Pathologische dichterisch verwendbar. Schon im Clavigo haben wir die schwindsüchtige Marie Beaumarchais und im Wilhelm Meister Aurelie. Goethe hält uns aber auch hierbei das eigentlich Krasse, die unschönen Zuckungen der geplagten Creatur fern; er führt uns alsbald wieder in die freie Bewegung, wo wir frisch und leicht aufathmen.

Es gibt kein zweites Buch, wo Held, Dichter und Leser so mit einander in behagliche Vertraulichkeit gesetzt sind. Es stört keinen Augenblick die Illusion, daß der Dichter sich mit dem Leser bespricht und mit ihm in die Scene tritt. Goethe erzählt hier weder im Pathos des unmittelbar Geschehenden, noch als Erinnerung, wo Alles bereits erstarrt und abgethan. Er erzählt wie ein Mann, der das selbst erlebt hat, jetzt wohl darüber hinaus ist, aber doch noch mit innerster Wärme daran hängt. „O, daß ein solcher Augenblick nicht Ewigkeiten

währen kann!“ ruft der Dichter aus, indem er erzählt, wie Wilhelm die Gräfin zum erstenmal küßt, „und wehe dem neidischen Geschick, das auch unserem Freund diesen kurzen Augenblick unterbrach. —“

Wir haben hier einen pädagogischen Roman vor uns, aber der Dichter gibt sich nicht als Führer, sondern nur als treuer erfahrener Freund des Helden. Nur manchmal kann er es doch nicht unterlassen, seinen weiteren und freien Blick kund zu geben. So schon Buch 1, Cap. 15: „Glückliche Jugend! glückliche Zeiten des ersten Liebesbedürfnisses! Der Mensch ist dann wie ein Kind 2c.“ Ferner Buch 3, Cap. 10: „Er hatte zu wenig Kenntniß der Welt, um zu wissen, daß eben ganz leichtsinnige und der Besserung unfähige Menschen sich oft am lebhaftesten anklagen 2c.“ Am Schlusse des 8. Cap. von Buch 3, wo es dann zuletzt heißt: „Wilhelm fing an zu wittern, daß es in der Welt anders zugehe, als er sich gedacht.“ Und B. 8, Cap. 8: „Er wußte nicht, daß es die Art aller der Menschen sei, denen an ihrer innern Bildung viel gelegen ist, daß sie die äußern Verhältnisse ganz und gar vernachlässigen. Wilhelm hatte sich in diesem Fall befunden, er schien nunmehr zum erstenmal zu merken, daß er äußerer Hilfsmittel bedürfe, um nachhaltig zu wirken.“

Der Dichter, der den Stoff beherrscht und die gegenwirkenden Charaktere und Verhältnisse einordnet, stellt schon

damit den Leser und sich selbst auf den unbeschränkten, zur freien Umschau aufgeschlossenen Standpunkt, während der Held im beschränkten Horizont befangen ist. Dieses Heraustreten aus dem Gesichtskreise darf aber nicht so weit gehen, daß das betheiligte Miterleben sich auflöst.

Goethe wendet auch jenes „Er wußte nicht“ und dergl. nur so weit an, um einerseits die Spannung wegen der Fährlichkeiten des Helden zu dämpfen, oder auf die weitere Entwickelung hinzulenken und die Aussicht zu geben, daß der Held selbst von hier aus zu neuen Erfahrungen und Fortschritten gelangt.

In der ganzen Haltung dieser Dichtung ist die Selbstbetheiligung des Autors unverkennbar und sie geht in gleicher Weise auf den Leser über. — Schon daß der Held hier immer „unser Freund“ heißt, gibt eine eigenthümlich nahe Beziehung. Der Dichter spricht auch den Leser bisweilen an, bietet ihm Ausblicke, verbindet die Vorgänge mit anderweitigen Wahrnehmungen oder entschuldigt sich gar, daß er dieß und jenes zu weit ausführe.[1] Die Erzählungsweise in diesem Stadium

[1] „Unsere Leser werden erlauben“ heißt es oft bei breiteren Ausführungen, dagegen auch „wir verschweigen“ bei leicht Abgethanem und Mißbehaglichem (Schluß von Capitel 14, Buch 5). Im Werther sagt Goethe noch in der Vorrede und in den Verbindungsstücken geradezu „ich;“ in den Anmerkungen zu den Briefen bei Auslassungen und Umstellungen sagt der Dichter nothwendig „man;“ im Wilhelm Meister heißt es stets „wir;“ nur Einmal bei einer neuen Wortbildung gestattet sich Goethe noch das

ist nicht mehr der Erzählerton, der sich an die Form mündlichen Berichtes anlehnt; der Dichter schreibt für den Leser, und nur manchmal blickt das große Auge des Dichters über das Papier hinweg auf den Leser. — Es ist eitel Fabel und Schulsprache, wenn man Goethe den objectiven Dichter nennt. Er übte jene höchste Gerechtigkeit, daß er jeden Charakter in seiner Art sich ausprägen ließ, daß er, soweit es dem Menschen gegeben ist, die Allliebe zeigte, die Keinen bevorzugt. Goethe gibt uns nie einen absoluten Bösewicht, wie Franz Moor, wie Richard III. Er läßt den Herrn im Himmel zu Mephisto sagen:

Du darfst auch da nur frei erscheinen;
Ich habe deines Gleichen nie gehaßt.
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen;
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh';
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

„Von allen Geistern, die verneinen!" Goethe faßt das Böse nur als Verneinung und stellt es nur in verneinenden

„ich." Buch 2, Capitel 5 heißt es von Madame Melina: „sie war, was ich mit einem Worte eine Anempfinderin nennen möchte."

Charakteren dar. Oder kennt er ganz, und mit einer Plastik, die der Shakespeare's unvergleichbar ist, aus seinem innerlichst wunderbaren Sonnenauge, der das absolute Böse nicht positiv erkennen mag. Diese Universalität, diese unvergleichliche Auffassung der Menschen-Mannigfaltigkeiten, dies ist die große Subjectivität des Dichters, die überall hervorleuchtet. Hier ist die Einheit des Subjects mit dem Object und bewährt sich jenes Wort „eines alten Mystikers," zu dem sich Goethe bekennt:

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

„. . . . im Auge wohnt ein ruhendes Licht, das bei der mindesten Veranlassung von innen oder von außen erregt wird." [1]

Vermöge der eingeborenen Universalität seines Naturells wurde Goethe den vielfältigen Welterscheinungen gerecht.

Hier liegt auch das Geheimniß der Goethe'schen Charakteristik, in der jede Persönlichkeit ihre eigene Lebensmelodie, ihre eigene Tonart hat. Dieß läßt sich schon daran erkennen, daß es kaum möglich ist, Reden und Auffassungs-

[1] Farbenlehre (Werke 1861) Bd. 28, S. 14.

weisen der einen Person auf eine andere zu übertragen. Philine, Therese, Natalie, man kann nicht leicht ein Wort der einen einer andern in den Mund legen. So kann z. B. nur Philine sagen: „Wenn ich dich liebe, was geht's dich an?“ während nur aus Theresens Munde das Wort hervorgehen kann: „Des Menschen Schicksal ist sein Charakter.“

Goethe charakterisirt und schildert die Personen, die er uns vorführt, nicht in abstrakter Weise. Er läßt sie handeln, reden, und uns ihren Charakter daraus erkennen. Es geht dem Dichter, der eine Person schildert, bevor wir sie kennen gelernt — zumal wenn er sympathisch für sie bewegt ist — leicht so, wie wenn man einen neuen Freund einem alten, längst bewährten und vertrauten mit einer gewissen Gewaltsamkeit nahe bringen will; es hindert dies eher die nähere und selbstthätige Bekanntschaft, als daß es sie fördert. Einfaches Waltenlassen ist dichterisch wie im Leben das Gemäßeste. Der Schaffensdrang des Dichters, dem die Gestalt voll und ganz in der Seele steht, muß sich zu jener Mäßigung abklären, die die Stetigkeit der Arbeit erheischt und aus welcher sich das ganze Gebilde endlich frei heraushebt. Goethe ist das Muster dichterischer Gelassenheit und Geduld. In seiner Selbstbeschränkung reicht er zugleich an jene Charakteristiken der Bibel hinan, in denen ebenfalls die Persönlichkeiten nicht abstrakt charakterisirt sind, sondern sich in Wirkungen und Reden bethätigen, Jedem deutlich werden, und nur dem

Tieferdenkenden und Verbindenden immer noch deutlicher. Die Schrift enthält nicht zugleich auch ihre Exegese, diese ruht aber in ihr. — Nur manchmal kann sich Goethe nicht enthalten, ein vertrauliches Anrufen, das wie sanftes Schelten, oder wie gehaltenes Lob klingt, bei Nennung einer Person einzustreuen; eben etwa wie ein Mensch, der die ganze Persönlichkeit und nicht bloß einzelne Thaten kennt, einen Abwesenden bezeichnet. „Das liebe Geschöpf, die geliebte, arme Creatur" heißt Mignon oft, wie Philine „die angenehme Sünderin, die zierliche Sünderin."

Goethe ist aber weit entfernt von dem gäng und gäben großthuerischen Humor, in dem der Dichter sich lustig macht über seine vorgeführten Figuren, und bei jeder Gelegenheit zeigt, daß er weit über dem beschränkten Horizont dieser Leute stehe.

Goethe behandelt vielmehr alle Personen und Verhältnisse mit einem stetigen und ruhigen Ernste. Selbst Charaktere, wie Melina und Serlo behandelt er nie mit einem souveränen oder wegwerfenden Worte. Die Lustigkeit und frohe Laune ist in den Personen und Handlungen, nicht in der Behandlung des Autors und seiner vornehm herablassenden Haltung.

Die Erzählung hat von der Gesangs-Abtheilung des Epos die Abschnitte in Buch und Capitel beibehalten. Beim neuen Abschnitt wird wieder mit frischem Athem begonnen und der Wechsel der Personen und des Schauplatzes ergibt

sich damit am leichtesten. Im Wilhelm Meister zeigt sich da zuweilen der lange Zeitraum seiner Ausarbeitung. Der Dichter beginnt oft mit einer allgemeinen Betrachtung, um sich und den Leser wieder frisch in die Stimmung und die Situationen zu versetzen, aber diese Betrachtungen sind stets zur Sache gehalten, und fügen sich leicht in die gelassene nicht eilfertig dem Ziele zudrängende Vortragsweise.

An physiognomischer Mannigfaltigkeit der Charaktere ist kein anderes Werk so reich wie Wilhelm Meister, und hier tritt sogleich eine eigenthümliche Kunstfertigkeit Goethe's hervor. Er läßt uns bei der ersten Begegnung und so fortwährend von Gestalt und Wesen nicht mehr sehen und erkennen, als eben der Held sieht und erkennt. Und weil die Personen nicht allgemein geschildert sind, in ihren Tugenden, ihren Fehlern, ihrem ganzen Behaben, so daß wir ein Programm ihres Wesens hätten, ist jede einzelne Kundgebung in Erscheinung und Charakter unserer Erwartung gemäß und doch überrascht uns wieder jede Besonderheit, als ob wir die Charaktereigenthümlichkeit immer neu und doch wieder mit unserer allgemeinen Vorstellung zusammenstimmend fänden. Befriedigung und Ueberraschung halten einander auf und ab die Wage. Der Leser sieht sich in seinen Erwartungen befriedigt und doch vom Dichtergeiste immer überboten. Wenn der Dichter z. B. Philine auf der Spazierfahrt Hut und Halstuch zum Wagen herauswerfen und verschenken läßt,

so freuen wir uns über diese vom Dichter ausgeführte Handlungsweise, die unserer Vorstellung von diesem Charakter gemäß ist, und doch überrascht sie uns dermaßen, als ob wir die Charaktereigenthümlichkeit erst jetzt verstehen und begreifen lernten. Jede neue Wahrnehmung eröffnet uns eine neue unvermuthete Bekanntschaft in dem bereits Bekannten.

Man hat vielfach geirrt, wenn man glaubt, Goethe schildere seine Personen gar nie. Er thut dieß allerdings nie in einem fortlaufenden Signalement, ja, er läßt uns manche Figuren zuerst mehrmals begegnen (wie z. B. Mignon), ehe er sie zu näherer Betrachtung darstellt. Ein auffällig stummer Charakter, wie der Harfner, wird gleich beim ersten Auftreten nach Costüm und Physiognomie lebensgroß geschildert (B. 2, C. 11). Auch Jarno, der Räthselhafte, wird beim ersten Auftreten gezeichnet (B. 3, C. 4), und eine spät in die Scene tretende Figur wie Therese, zu deren allmäliger Beschauung nicht mehr viel Zeit gegönnt ist, wird (Buch 7, Cap. 5) genau beschrieben; sonst aber läßt Goethe die äußere Gestalt der eintretenden Personen nur in der Bewegung sehen, wo bald dieser, bald jener Zug erhascht wird, indem er eben jetzt wirkt. Dadurch entsteht jene mitbetheiligte, lebendige Wahrnehmung und jene Plastik, so daß sich die Gestalten Goethe's wie auf einer Drehscheibe befinden; wir können sie um und um drehen und das volle Licht auf das ganze Gesicht, auf Halbprofil und Rücken fallen sehen, und



dieß bewirkt, daß die Gestalten mit festen Lebenszügen in unserer Erinnerung haften und uns aus dem Buche heraus ins Leben begleiten. Goethe geht aber in der physiognomischen Bezeichnung nur so weit, daß der Leser eine volle Gestalt aus seinem Bekanntenkreise einsetzen mag; daß der bildende Künstler, der diese Gestalt zeichnen wollte, festen Anhalt in den Angaben des Dichters und doch wieder Freiheit genug zur selbstschöpferischen, physiognomischen Ausprägung hat.

In der Schilderung des Landschaftlichen wie in andern Detailschilderungen gibt Goethe nie mehr, als was in Einen Blick fällt. Er vermengt nicht, wie so oft geschieht, verschiedene Standpunkte, und deshalb erzeugt er die feste sachliche Schaubarkeit.

Die Landschaft hebt sich nie als etwas Selbständiges heraus, wir gewinnen nur manchmal einen Blick auf sie, eben im Auge der handelnden Personen.[1] Das Naturleben wird mit hereingezogen in das Empfindungsleben wie beim Volksliede, es bildet die Consonanz zur Stimmung und ist dadurch untrennbar mit ihr verbunden (so z. B. der Anfang von Buch 7). Die Landschaft, die Einwirkungen von Tages- und Jahreszeit — die im Drama bis auf ein Geringes zurücktreten — sind in der epischen Dichtung von großer

[1] Es ist hier immer nur von Wilhelm Meisters Lehrjahren die Rede, denn die Wanderjahre beginnen gleich mit abstrakt Landschaftlichem: „An grauser bedeutender Stelle ꝛc."

Bedeutung. Goethe hält dies fest, aber er läßt sich nie zu Naturschilderungen verleiten, die um ihrer selbst willen gegeben werden und somit außerhalb des Werkes stehen und nur aufgesetzt sind. Wie Goethe in der Zeichnung der Gestalten das allzu Bestimmte, Porträtmäßige vermeidet und der Phantasie des Lesers noch genugsam freien Spielraum läßt, so vermeidet er noch mehr jede begrenzende, bestimmte Bezeichnung des Ortes und der Zeit.

Der Roman Werther spielt bekanntlich in Wetzlar, ohne sich sclavisch an die gegebene Oertlichkeit zu halten. Wilhelm Meister und die Wahlverwandtschaften haben deutsche Landschaft zum Hintergrunde, ja — noch näher gerückt — Mitteldeutschland oder Thüringen; aber alles lokal Kenntliche ist vermieden. Das gibt dem Dichter Freiheit genug, daß er Berg und Thal, Wasser und Wald, Berg- und Hüttenbetrieb und Landwirthschaft, Nähe einer Stadt und ländliche Abgeschiedenheit je nach Erforderniß einsetzen kann. Andrerseits bleibt auch der Vorstellung des Lesers die entsprechende Freiheit, und schließlich sind Charaktere und Verhältnisse nicht durch landschaftliche Besonderheiten bedingt und sie erscheinen in der Form des allgemein Menschlichen.

Ebenso ist auch die genaue Bestimmung einer Zeit mit ihren wechselnden Tagesstimmungen, die zu einer andern Periode nicht mehr so empfunden werden können, bis auf ein Geringes vermieden. Selbst das Costüm ist nur wie

nebensächlich angedeutet, so daß ihm nie eine besondere Bedeutung beigelegt wird.

Indem nun so Raum und Zeit allgemein gehalten sind, gewinnt die Dichtung die Freiheit an sich und ihre beständige unbehinderte Wiederaufnahme ohne Abzug des ethnographisch Bedingten und geschichtlich Vergänglichen. —

Im Satzgefüge beobachtet Goethe jene Schrittmäßigkeit — ein eigens von ihm geschaffenes treffendes Wort — so daß der Leser leicht und bequem mit fortwandelt. Es ist weder der kurzgehackte, sogenannte moderne Styl, der immer von Punktum zu Punktum springt, noch der latinisirende langathmige, der gern Alles in Einem Satze, mit vollgestopften Zwischensätzen unterbringt.

Goethe ist äußerst haushälterisch im Gebrauche von Bildern und nur, wo es gilt einen psychischen Vorgang in die Anschauung zu rücken, ergeht er sich in ausgeführten Bildern. So z. B. Wilhelm Meister Buch 2, Cap. 1, wo die Zerstörung im Gemüthe Wilhelms durch ein vorzeitig abgebranntes Feuerwerk veranschaulicht wird.

Die Gespräche, oder vielmehr die Besprechungen, die Goethe einführt, dienen wesentlich zur Charakteristik. Im Wilhelm Meister namentlich, wo es sich nicht bloß um Handlungen und Beziehungen, um Schürzung und Lösung eines Knotens handelt, sondern das Denkleben des Helden eigentliches Thema ist und eine breitere Ausdehnung erfordert wird;

hier wo es darauf ankommt, wie der Held die Lebenserscheinungen und zunächst das Kunstgetriebe sich assimilirt, da kann dieß natürlich sich nicht in Thaten ausprägen; es ist oft eben so wichtig, was der Held denkt, als was er thut. Klärung und Läuterung seines Denkens und Empfindens ist vorherrschende Aufgabe, und dazu sind natürlich Besprechungen aller Art erforderlich. Und wie die andern handelnden Personen Leben und Kunst auffassen und üben, zeigt uns der Hintergrund ihres Lebens und ihrer ganzen innern Entwickelung.

Mit besonderer Geschicklichkeit versteht es Goethe, zwei Menschen, die sich zum erstenmal begegnen, sich in der Weise einander aussprechen zu lassen, daß sie ihren Bildungsgang, den Hintergrund ihrer Wahrnehmungen, Anschauungen und Betrachtungen darlegen und den Dichter aller weiteren Charakterisirung überheben. Daneben ist hier noch der Monolog öfter angewendet. Es sind dieß die inneren Orientirungsscenen des Helden wie des Lesers. Der Dichter setzt z. B. die Erwägungen Wilhelms am Scheidewege (B. 4, Cap. 19) in einen Monolog. Es ist nicht zufällig, daß die erste Aufführung des monologenreichen Drama's, des Hamlet, in der ersten Entwickelungsstufe Wilhelms so einflußreich wirkt. Der Held selbst hat Aehnlichkeit mit Hamlet, natürlich im weitesten Sinne gedacht. Sein Denken geht immer der That weit voraus. Er wird zunächst zur Resignation geführt, daß das

nationale Leben, die veredelnde Wirksamkeit, nicht von der Kunst aus zu erreichen sei, sondern sich durch vereintes Schaffen bürgerlich thätiger Menschen aufbaue. In den Wanderjahren vermißt Wilhelm das Theater in der eigenthümlich formirten socialistischen Ordnung, und da zeigt sich, daß die Kunst erst die Blüthe einer schönen thätigen Menschengesellschaft sein soll.

Der pädagogische Roman geräth leicht in die Gefahr, zum didaktischen zu werden, indem man hier Lehren, Regeln und Erfahrungen einsetzt, die sich nicht geradezu aus den vorgeführten Ereignissen ergeben, sondern von anders woher und aus allgemeinen abstrakten Betrachtungen übertragen werden. Selbst Goethe hat diese Klippe nicht vermeiden können. Wir werden schließlich doch mit großen Grundsätzen beschenkt und überrascht. Es wird uns das Facit mancher Rechnung gegeben, die wir nicht selbst gemacht.

Der Dichter greift über und will schließlich die Lebenserfahrung eines einzelnen bestimmt charakterisirten Menschen zur allgemeinen Lebensweisheit erweitern.

Es tritt leicht ein, daß dem Dichter — zumal bei einer so langjährig fortgesetzten Arbeit — das Typische nicht mehr genügt, das in jedem Einzelleben eingeschlossen ist; das Typische an sich soll gelten und aus dem Bilde des einen Menschenlebens soll geradezu ein Bild der Menschheit werden.

Seltsam abstoßend erscheint das Geheimleben des Thurmes.

Wir sind da plötzlich aus der realen, faßbaren Welt in eine Fiction versetzt, die völlig aus der sich ganz natürlich fügenden Tonart fällt. Wir haben die Empfindung, als ob wir einen klar und verständig redenden Menschen, mit wohltönender Sprechstimme, auf einmal in ein Recitativ übergehen hörten, so daß er nun in einem gewissen Singsang seine Gedanken und Empfindungen darlegte. — Es muß aber darauf hingedeutet werden, daß Goethe in dieser ganzen Lebensdarstellung — das abnorme Herrnhuterthum ausgenommen — das religiöse Leben vollständig ignorirt. Goethe macht nicht Opposition gegen dasselbe, er sucht eine neue Position, eine Symbolik, wie sie sich aus dem Individuum, aus einer auf weise Lebensbetrachtungen gegrühdeten Menschengemeinschaft ergibt. Dieser symbolische Cultus erscheint als ein nur für die gegebenen Persönlichkeiten und ihre Gesammtstimmung festgestellter; er hat keine traditionelle, keine dogmatische Gültigkeit; er muß sich stets neu gestalten, je nach sich ergebenden Anlässen.

Wenn Schiller bei Besprechung seines Planes, eine Friedericiade zu schaffen, in der er das Leben Friedrich des Großen zu einer künstlerischen Epopöe ausarbeiten wollte, wenn Schiller sich dabei vorbehalten hat, eine eigene mythologische Maschinerie zu bilden, so sehen wir hier einen Hinweis, daß es dem Dichter nöthig ist, das moderne Leben in eine schaubare Repräsentation zusammen zu schließen, um

den über und in den Ereignissen waltenden allgemeinen Gedanken anschaulich zu machen. Goethe sucht nicht nur neue heiligende Formen und Bildungen, er bildet hier bei dem Tode der Mignon, wie in den Wahlverwandtschaften beim Tode Ottiliens, eine Art neuen intellectuellen, poetischen Cultus. Die Sänge und Ceremonien, alle Weihehandlungen werden hier nicht zur feststehenden Litanei und ständigen Form, sie werden für das besondere Ereigniß immer neu geschaffen; der Drang der Stimmung ist im tiefsten Grunde der einige und derselbe, aber der Ausdruck hat die wandelnde Form, die sich immer neu erzeugt.

Von diesem Gesichtspunkte aus verliert dieses plötzliche Herausheben oder vielmehr Emporheben vom gewöhnlichen Lebensboden das Willkürliche und Anfremdende. Goethe läßt das Sinnbild dichterischen Schaffens seine beiderseitigen Kräfte entfalten: Pegasus, der in fester Schrittmäßigkeit den realen Lebensboden durchmessen hat, entfaltet frei sein in die Lüfte tragendes Flügelpaar. — —

Die Lösung der Lehrjahre ist voll von Gewaltsamkeiten und in der Schlußgruppe (Wilhelm — Natalie, Lothario — Therese, Jarno — Lydia, Friedrich — Philine) sind Verrenkungen angebracht, die der Dichter durch neue Bewegungen wieder aufzulösen trachtet.

In den Wanderjahren gibt sich Goethe nicht mehr als Erzähler oder Aufzeichner, er spricht einfach von der Redaction

vorhandenen Materials. In den Lehrjahren behandelt Goethe gleich Cervantes die Episode derart, daß das episodisch Gegebene wieder hineinwirkt in den Text der Handlung; in den Wanderjahren wird dagegen die Episode ganz und gar als bloß gelegentliche Unterkunft benützt.

Ich übergehe die anderweitigen Erzählungen Goethe's wie die Unterhaltungen rc. und will nur einen Blick auf „Hermann und Dorothea" lenken. Durch dieses erzählende Gedicht wurde Goethe ein großer Mehrer des deutschen Geistesreichs. Er gab ihm zugleich die streng classische Form, zum unwiderleglichen Beweis, daß auch das moderne Bürgerleben sich zur stylvollsten Auffassung eignet. Zu dieser in gebundener Rede gegebenen Erzählung sei hier nur eine Bemerkung angefügt, die unseres Erachtens nach noch nicht hervorgehoben ist. In „Hermann und Dorothea" hat es Goethe verstanden — was zu den höchsten Bedingungen der Kunst gehört —, die beiden Hauptpersonen so zu stellen, daß auf jede das besondere volle Licht fällt und keine durch die andere in Schatten gesetzt ist. Nur scheinbar tritt Hermann in Schatten vor der kernhaften resoluten Geliebten zurück, bei näherer Betrachtnahme steht er nicht minder im vollen Licht. Wesentlich ist hier aber auch eine künstlerische Besonderheit Goethe's, daß er die ganze Handlung von der Schlußscene aus rückwärts beleuchtet. Dorothea trägt den Ring am Finger, sie ist die jungfräuliche Wittwe, und das gibt ihr neben der mädchenhaften Anmuth

und in sich ruhenden Schönheit, eine werkthätige nach Außen sich geltend machende Charakterkraft, die sonst nicht naturgemäß wäre. In ihrem Schicksale erscheint sie dadurch auch als Repräsentantin der durch den Krieg verhängten Lebensnoth und des Unstetwerdens, gegenüber den gesicherten Existenzen; die ganze, große geschichtliche Noth und Auflösung, die eigentlich nicht in die Scene tritt, ist durch Dorothea lebendig in dieselbe gestellt, ohne die ruhige Fortbewegung des Gedichtes durch zu starke tragische Accente zu belasten und seine Beschlossenheit aufzulösen.

Die letzte Goethe'sche Dichtung in Prosa sind die Wahlverwandtschaften.

Werther ist die vollste Ausprägung der Subjectivetät, die lieber untergeht als Concessionen macht und resignirt; Wilhelm Meister — der Gang zur Bildung. Das Naturrecht, daß Jeder alle in ihn gelegten Kräfte unbehindert ausbreite, muß seine Grenze erkennen in dem Gegenüberstehen gleichberechtigter Existenzen, wodurch das absolute Naturrecht, das noch eins mit der Naturmacht ist, sich auflöst; es muß sich von dem in der Gesellschaft herrschenden Gesetzesrecht bescheiden lassen. Es gilt, den Frieden mit der Welt zu machen, als Einzelner, eingeschlossen in die Gesammtheit. Nun ist der individuelle Friede da und jetzt treten wieder die allgemein menschlichen Fragen auf; zunächst jene höchste metaphysische Frage von der Freiheit des Willens.

Wenn Spinoza sagt: „ich betrachte die Thätigkeiten und Triebe der Menschen, als ob von Linien, Flächen oder Körpern die Rede wäre,“[1] so ist dies jener absolut freie Standpunkt, der sich naturforschend dem Menschen und der Menschheit gegenüberstellt. Der Mensch und die in ihm wirkenden Mächte sind vor dem großen Ganzen betrachtet nichts als reine Naturkräfte, nach gleichen Gesetzen wirkend wie die uns umgebenden Naturgegenstände nach dem Gesetz der Schwere, der Anziehungskraft u. s. w. — Einen ähnlichen Standpunkt, ja fast den gleichen nimmt Goethe ein, indem er in den Wahlverwandtschaften die verschiedenen Menschen wie Chemikalien betrachtet; sie lösen sich, sie binden sich. Und so stellt er diesem Roman gleich das Bild der chemischen Wahlverwandtschaft voran. Der Dichter hält sich ebenso souverän den Menschen gegenüber wie der Philosoph; aber alsbald zeigt sich, daß das Object und das Verfahren bei dem Dichter ein ganz anderes wird als bei dem Philosophen. Der Philosoph hat es mit dem Menschen an sich zu thun, der Dichter mit den Menschen als Persönlichkeiten. Die Persönlichkeit ist nicht die Verkörperung irgend einer abstrakten Eigenschaft, in ihr sind alle Eigenschaften gemischt, und indem der Dichter zur Gestaltung fortschreitet, gewinnen die Persönlichkeiten, gewinnt die Handlung ihr eigenes Leben, das nicht mehr nach den

[1] Schlußworte der Einleitung zu Theil 3 der Ethik.

abgesteckten abstrakten Linien sich bewegt. Der Dichter kann die handelnden Persönlichkeiten nicht als bloße Naturkräfte fassen, die an das Gesetz der Nothwendigkeit gebunden sind; wenn auch das Wollen im Ganzen unfrei und von Natur und Geschichte bedingt ist, die einzelne Willensthätigkeit bleibt frei, und hier tritt Schuld und Sühne ein.

Die Frage nach der Moralität des Geschehenden fällt weit unter den Gesichtskreis, in dem das Kunstwerk vom Dichter erfaßt wird. Es handelt sich ihm um naturrechtliche oder vielmehr um naturgeschichtliche Nothwendigkeiten, die nicht dogmatisch sein wollen für Einrichtung der Familie, der Gesellschaft, des Staates, da diese allesammt nicht mehr auf den bloß naturrechtlichen Bedingungen bestehen und sich fortbilden. Der Künstler schildert nicht gut und böse, um zu lehren gut zu sein u. dgl., die Schönheit allein ist hier maßgebend und je nackter und freier die Schönheit, um so unangefochtener ihr Bestand.

Werther und Wilhelm Meister sind der Roman des vollkommen ledigen Menschen, auch nicht durch Beziehungen zu Eltern und Geschwistern gebunden. Werther, Wilhelm Meister und Hermann sind Jünglinge, in den Wahlverwandtschaften stehen im Mittelgrunde nur noch gezeitigte Männer.

Das, was hier sich aufthut, gleicht nur den frischgrünen Sommertrieben an den schon dunkelbelaubten Bäumen.

Stofflich betrachtet sind die Thema's der drei großen

[illegible] ergibt, der Hauptton liegt auf dem innerlich [illegible] Verhältnissen und auf den Empfindungen innerlich sich herausdrängender Erlebnisse; diese drei Grundmotive lassen sich nicht zu dramatisch schaubare Handlungen übersetzen.

Werther und die Wahlverwandtschaften bringen, an sich betrachtet, ganz dasselbe Thema, aber von ganz entgegengesetzten Ausgangspunkten aufgenommen. Werther ist in verzehrender Liebe entbrannt zu einer Braut und stirbt gewaltsam. In den Wahlverwandtschaften ist der Conflikt doppelseitig, auch bei den ehelich Verbundenen, die sich innerlich trennen. Eduard und Ottilie enden tragisch in innerer Auflösung, der Hauptmann und Charlotte haben das tragische Geschick, ihrer so errungenen Freiheit nicht froh werden zu dürfen.

Aber nicht nur ähnliche Thema's, sondern auch ganz ähnliche Situationen geben dem Dichter ganz neue Motive und Behandlungsweisen. Es ist eine ganz ähnliche Scene im Wilhelm Meister und in den Wahlverwandtschaften: die Nacht, die die beiden Liebenden bei dem Kinde verbringen; dort Wilhelm und Natalie bei dem geretteten Felix, hier der Hauptmann und Charlotte bei der Leiche des Kindes — und so groß ist die Kraft des Dichters und sein tiefes Eingehen in die Bedingungen des Momentes, daß auch nicht der kleinste Umstand an die Aehnlichkeit der Situation erinnert.

Compositionell betrachtet ergibt sich, daß im Werther und

Wilhelm Meister der Leser wesentlich sympathisch bewegt ist; in den Wahlverwandtschaften dagegen wird er vor Allem in Spannung versetzt und beständig darin erhalten. Wir stehen alsbald und fortwährend einem bangen Räthsel gegenüber. Es gehört zu den höchsten nur selten erreichten Erfordernissen der Erzählungskunst, das Sympathische und die Spannung gleichmäßig und gemeinsam in Wirkung zu bringen. Behagen und Unruhe schließen einander nothwendig aus. Während es uns eilfertig zum Ziele drängt, in Furcht und Hoffnung, ist das Verweilen im Momente nicht gegeben. Das Retardirende, das der Dichter nothwendig einsetzen muß, wird nicht zur Ruhe, denn immer lauert im Hintergrunde die sorgenvolle Frage nach der Lösung.

In den Wahlverwandtschaften hat es Goethe erreicht, die Spannung und das Sympathische zu vereinbaren. Wie die Herzen der Handelnden voll Unruhe hin und her bewegt sind, und draußen ruht der Park still gedeihend und bietet erfrischenden Anblick und der Geist vermag sich in tiefen Betrachtungen zu ergehen, so wechselt auch im Leser Unruhe und Behagen. Das Fatum schreitet heran, aber noch ist uns freies Aufathmen gegönnt.

Die Wahlverwandtschaften sind der Roman nach der Ehe. — Es ist von Bedeutung, daß bereits ein Willensakt eingetreten ist, der das Leben bindet.

Zwei Menschen, die sich vor Zeiten liebten, kommen erst

nach allerlei Schicksalen, nachdem sie schon einmal verheirathet waren, zu ihrer endlichen Vereinigung, und nun zeigt sich, daß dieses Auffrischen einer ehemals lebendig wahren Beziehung, durch hinzutretende Personen und Umstände sich als Selbsttäuschung ergibt. Der Wille ist gebunden, das Gesetz der Gesellschaft wie andererseits das der Naturnothwendigkeit widerstrebt — die tragische Lösung ist unausweichlich.

Dieß wiederum das Schema des Romans.

Während Werther in der vertiefenden Empfindung als Intuition erscheint, Wilhelm Meisters Lehrjahre in der breiten, episch behaglichen Ausbreitung die Expansion darstellen, hat Goethe in den Wahlverwandtschaften ein Muster der Composition gegeben. Hier ist Alles straff zusammengeschlossen. Es ist ein Aufgang, allmälig und streng, bis zur Peripetie, und von da der strenge Niedergang bis zum Schluß. — Schon die Exposition stellt Personen, Schauplatz und Stimmung, wie mit Einem Schlag vor uns auf. Die alten jungen Eheleute bosseln im Garten. Es ist Bosselei und Spielerei, wenn auch im Großen, es ist nur sich selbst verläugnender Müßiggang. Man hat in sich selbst keine Quelle des Lebens und Thuns und äußerlich keine Nöthigung zur Thätigkeit. Es ist durchaus erforderlich, daß diese Gestalten keinerlei Beruf haben, als zu leben; aller Lebensbedarf ist von selbst da; und wie Werther und Wilhelm Meister abgelöst von allen Familienbeziehungen sind, um sich als Individuen

auszuleben, ist man hier frei von jeder Berufsthätigkeit und dadurch in die Lage versetzt, dem Empfindungsleben allein nachzugehen. Wenn eine Leidenschaft sich aufthut, man kann ihr den ganzen Tag widmen, und es läßt sich auf mehrere Figuren anwenden, was Therese (Wilhelm Meister Buch 7, Cap. 6) von Lydia sagt: „sie hat gelernt, Leidenschaften als Bestimmung anzusehen.“ — Man möchte es gern als eine Ironie betrachten, wenn Goethe einmal den Kreis, in den er uns hier einführt, die „vollkommene Gesellschaft“ nennt.

Auch in diesem Romane spielt im Hintergrund eine Kriegszeit mit. Eduard zieht in den Krieg und kehrt „mit Ehrenzeichen geschmückt, rühmlich entlassen“ zurück. Welch ein Krieg dies war, wird uns nicht gesagt. Hier wäre eine Betheiligung am Leben außerhalb des geschlossenen Kreises noch viel störender. Vermöge der straffern Composition sind hier die Gegensätze einander schroff gegenüber gestellt. Luciane und Ottilie, Eduard und der Hauptmann, welche in sich vollendeten Gegensätze! Der Dichter lenkt von allen Seiten immer wieder auf sein Thema. Er führt das im Ehebruch lebende Paar ein, wie eine Objectivirung des sich beim Helden und der Heldin noch im Gedanken Bewegenden. Der Dichter versäumt nicht, uns immer den geraden und unbeugsamen Maßstab des Urtheils in die Hand zu geben, so daß alle Einwürfe, Bedenken und Widrigkeiten die der Leser empfindet, inmitten der Handlung selbst von einer mitwirkenden Person

ausgesprochen und dadurch abgestumpft werden. Der Mittler ist der antike Chorus, hier als Fassung des gesunden Menschenverstandes. Freilich sind alle Derbheiten, Schärfen und Spitzen sogar im Ausdruck vermieden und umgebogen, Laster und Sünde sind gesellschaftsunfähige Worte.[1] In den gegenseitigen Aeußerungen und Erörterungen herrscht jener Burgfriede des Geistes, der uns im Tasso so wunderbar anmuthet; alles laute Geräusch ist weit abgehalten, man steht gewissermaßen immer über sich selbst, man hat vermöge der vollendeten Bildung die Kraft, sich ins Allgemeine zu ergehen, während das Innere stürmisch und subjectiv bewegt ist. Und eben diese stete Vergegenwärtigung der Kraft, sich über den Moment zu erheben, verstärkt dann das tragische Bewußtsein, daß es am Ende doch nicht möglich ist.

[1] Es ist von besonderer Bedeutung, daß Ottilie unmittelbar darauf stirbt, nachdem der Mittler das ungeschminkte Wort ausgesprochen und es doch in psychologische Ausgleichung übersetzen wollte (Theil 2, Capitel 18). „Du sollst nicht Ehe brechen, fuhr Mittler fort, wie grob, wie unanständig! Klänge es nicht ganz anders, wenn es hieße: Du sollst Ehrfurcht haben vor der ehelichen Verbindung; wo du Gatten siehst, die sich lieben, sollst du dich darüber freuen und Theil daran nehmen, wie an dem Glück eines heitern Tages. Sollte sich irgend in ihrem Verhältniß etwas trüben, da sollst du suchen es aufzuklären; du sollst suchen sie zu begütigen, sie zu besänftigen, ihnen ihre wechselseitigen Vortheile deutlich zu machen und mit schöner Uneigennützigkeit das Wohl der andern fördern, indem du ihnen fühlbar machst, was für ein Glück aus jeder Pflicht und besonders aus dieser entspringt, welche Mann und Weib unauflöslich verbindet.

Ganz naturgemäß, und daher ebenso rein kunstgemäß, sehen wir den Hauptmann und Ottilie eine Zeit lang — so zu sagen — abgekehrt. Es wird über sie gesprochen und über sie verhandelt, bis sie uns ihr Antlitz endlich zuwenden, und — da alle echte Dichtung immer wieder symbolisch wird — ist es wie (Thl. 2, Cap. 5) in dem lebenden Bilde, wo Luciane sich mit dem Rücken zeigt und ihr zugerufen wird, sie möge sich umwenden.

Es ist von großer Wirksamkeit, um die Theilnehmung des Lesers und seine Aufmerksamkeit zu erwecken, durch Personen, die innerhalb der Dichtung stehen, auf bedeutsame Persönlichkeiten vor ihrem Auftreten hinzuweisen. Wie im Leben, wird es aber dann der angekündigten Persönlichkeit besonders schwierig, nachdem durch Vorhersagung in bestimmter Richtung gespannt wurde, solche zu erfüllen und noch gar zu übertreffen, oder auch einseitige wohlwollende oder mißwollende Betrachtnahmen auf ihr gerechtes Maß zurückzuführen. Die Meisterschrift Goethe's vermag dem nachzukommen.

Es herrscht hier die strengste Oekonomie. Alles zufällige, folgenlose Hereinragen von Gestalten und Verhältnissen ist ausgeschieden, Alles wirkt nothwendig mit. Es ist wie ein Sonnensystem, aus dem kein Weltkörper herausfallen kann. Es kann als Zeugniß angesehen werden, wie sehr sich Goethe bei Abfassung der Wahlverwandtschaften des freien künstlerischen Behabens bewußt war, daß er die ästhetischen Gesetze

mitten in die Geschichte einflicht. So beginnt der zweite Theil: „Im gemeinen Leben begegnet uns oft, was wir in der Epopöe als Kunstgriff des Dichters zu rühmen pflegen" u. s. w. So sehr solche Betrachtungsweise die warme lebendige Antheilnahme abzukühlen scheint,[1] ist es doch oft auch ein wirksamer Hebel, den Eindruck der Lebensbegegnisse dadurch zu steigern, daß man ihre der freien Dichterphantasie entsprechende Steigerung und Abrundung betont.

Selbst der Architekt und der Schullehrer wirken hier nothwendig mit; sie zeigen die Wirkungen der im Mittelpunkte stehenden Personen — namentlich Ottiliens — rückwärts in der Vergangenheit und in der bewegten Gegenwart. Alle Unterhaltungen, alles Bilderbesehen und Musikmachen ist nur der fruchtlose Versuch, seinem Selbst und seinem Schicksale zu entgehen.

Man könnte sagen, es werden auch in den Seelen die vielgestaltigen bunten Feuerwerkskörper gefüllt und vorbereitet, wie sie dann auch äußerlich in der Katastrophe abbrennen.

So ist die Construction dieses Werkes die künstlerisch streng bemessenste. In der Spannung ist jene überraschende Schraubenkraft angewendet, vermöge deren sich nochmals eine

[1] Auch in Wilhelm Meister (Buch 1, Capitel 15) heißt es: „Was wir [illegible] Romanen und Komödien [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Augen."

Drehung ergibt, wo man bereits Alles festsitzend glaubt.[1] Das Kunstgemäße und die Kraft des Dichters zeigt sich im Drama, wie im Epos besonders auch in dem Bemessen desjenigen, was er hinter die Scene verlegt und was er vor unsern Augen abspielen läßt. Es geschieht oft, daß Unfähigkeit oder Furcht vor Unzuträglichkeit eine schwierige und gefährliche Ueberleitung dadurch umgeht, daß bei einem neuen Capitel eine vollendete Thatsache erscheint, deren Genesis und Abschluß gerade das Wichtigste ist.

Dagegen schreckt der Dichter nicht davor zurück, das künstlerisch kaum Darstellbare zu erfassen. In der Peripetie hat der Dichter ein Wagniß versucht, das an die äußersten Grenzen der Kunst geht. Er verfolgt rücksichtslos das Problem der Willensfreiheit. Hier tritt ihm wieder die Strenge des Naturforschenden entgegen, der sich nicht davon abwenden darf, selbst in das was sich allem Forscherblicke entziehen will, hineinzudringen. In der That hat hier Goethe — abgesehen von der gedoppelten Aehnlichkeit in der Gesichtsbildung des Kindes, die sogar Ottilie und der Hauptmann bemerken, als ob sie selber eine Vorstellung ihrer eigenen Erscheinung hätten —

[1] Auch sprachlich mag darauf hingedeutet werden, daß der Dichter den Schluß der Wahlverwandtschaften ganz im Präsens erzählt; auch sonst wird in hastigen stürmisch bewegten Scenen das Präsens statt des sonst gebrauchten Imperfects eingesetzt. Das Präsens ist hier die Sprache der innern Bedrängniß und Selbsttheilnahme des Erzählers.



seine sichere Meisterschaft bewiesen. Der Dichter gleicht dem Alpenführer, der uns über steile Spitzen und Schrofen geleitet: bei einem gefahrvollen abgrunddrohenden Punkte faßt der Führer mit starkem Griff den Wandersmann und reißt ihn hinüber, er läßt ihn nicht verweilen, erklärt ihm nicht: hier ist ein gefährlicher, ein heikler Punkt! Er zieht ihn darüber weg und erst drüben gibt er zu verstehen: da war's nicht geheuer! Jetzt aber geht's wieder gemächlich bis an's Ziel.

Naturgemäß geht die Abwickelung eines Conflictes viel rascher vor sich als die Aufwickelung. Ein Stein, langsam zum Gipfel des Berges emporgetragen, rollt losgelassen schnell und um so schneller abwärts, je näher er dem Thale kommt. So ist es auch, daß Lösung und Schlichtung dichterisch aufgeworfener Conflicte im Verhältniß zur Schürzung ungemein rasch vor sich geht. Gemäß der Natur des in den Wahlverwandtschaften behandelten Thema's, vermag die große Künstlerkraft des Dichters den raschen Verlauf zum tragischen Schlusse so anzuhalten, daß noch Ruhe genug zu einläßlicher Erkenntniß und Ausklärung und zur Beantwortung aller wesentlichen Fragen gewonnen wird.

So abgerundet und in sich beschlossen nun auch dieses Werk vor uns steht, so bleibt doch am Schlusse die Verwendung des kirchlichen Apparates und der Hinweis auf die persönliche Auferstehung, rein künstlerisch betrachtet, durchaus fremd und äußerlich.

Der Dichter hat ganz jene anfängliche Aufnahme vergessen, in der er Wirkung und Gegenwirkung der Kräfte unter dem Gesichtspunkte der Naturkräfte und ihres Gesetzes der Nothwendigkeit erfaßte.

Es war dem gewöhnlichen Sinne schwer zu deuten, wie das Tragische nicht zum einfach Traurigen wird, indem eine Empfindung sich erfüllt und in sich auslebt. Der Dichter hilft sich mit einem ganz außerhalb der Vorgänge und Charaktere wirkenden Motiv.

Der Gedanke der Unsterblichkeit, der Glaube an's Jenseits wirkt nicht inmitten der Handlung, ist nicht im Wesen der Charaktere begründet. Wenn auch in Ottiliens Tagebuch sich ein fast wörtlich ähnlicher Ausspruch findet, wie hier der Schlußsatz des Werkes, so war jener Gedanke doch nirgends ein Agens; er unterbricht keine Leidenschaft und bereitet keinerlei Resignation, er steht innerlich zusammenhanglos nur als Stimmung da. Wenn der Dichter nun schließt: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie (Eduard und Ottilie) dereinst wieder zusammen erwachen," so fehlt uns die feste Vorstellung wie dies sein könnte, ohne nochmals den Conflict aufzunehmen. Und gräßlich verschlungen kettet sich hieran die Frage: wie wird Otto, das arme Kind mit dem Doppelgesichte, das in Folge der leidenschaftlichen Scene zwischen Eduard und Ottilie in den Tod sank, wie wird das Kind erwachen? wohin sich

wenden? Der Dichter gibt hier keine bestimmte Antwort und will keine geben . . .

Der Schlußakkord ist mehr ein allgemein musikalischer als ein faßlich ideeller und thatsächlicher.

Schiller hatte sich für seine späteren Lebenstage vorgesetzt, eine Geschichte der Römer zu schreiben, sein Sinn war immer auf das historisch Große, Gesammte gerichtet. Goethe baute in Allem seine große Subjectivetät aus. Er gab uns damit ein volles normgiltiges Menschenbild und zuletzt noch ein ganzes Leben eines vollen Menschenalters. — Es bedürfte einer weitern Ausführung, um zu zeigen, welch eine große künstlerische Kraft Goethe in „Wahrheit und Dichtung" bewährt.

„Wo ist der Mittelpunkt der Welt?" wurde ein Weiser gefragt. — „Wo du stehst," war die Antwort. — Goethe hat den ganzen Horizont seiner Zeit, eben von seinem Standpunkte aus, künstlerisch fixirt.

In der Darstellung seines Lebensganges, seiner künstlerischen und persönlichen Selbstführung, hat Goethe die große Schwierigkeit überwunden, sich selbst weder zu unterschätzen noch zu überschätzen, sondern gerecht zu sein gegen sich und sein Zeitalter. Er war der Erste, der die Imponderabilien des Geisteslebens, die in der Völkergeschichte wirken, zu fassen

vermochte, und so hat er auch der Kunst der Historie frischen, lebensvollen und lebenswarmen Inhalt gegeben. In seinem Wirken wie in seinem Sein war er eine Quelle geschichtlichen Lebens. Während er sich in seinen Romanen nach den verschiedensten Seiten hin exclusiv hielt, künstlerisch, indem er nur die dem Thema zuwirkenden Kräfte einführte, das Leben, das er hier gab, sorgfältig abhob von der Luft der Zeit — abgesehen von Werther und einigen Produkten der Verstimmung — während er hier so zu sagen auf einem eigenthümlichen Goldgrund malte, der nichts von dem allgemeinen Witterungswechsel des Zeitlebens aufzeigt: hat er in seiner Lebensgeschichte den gesammten Horizont der Periode aufgeschlossen und die in der Luft sich bewegenden Natur- und Bildungselemente der Geschichte festgehalten. —

Eine Trias erhabener Geister hat auch auf Goethe eingewirkt und er bekennt sich als deren Jünger. Homer wird schon im Werther unter der Linde aber- und abermals gelesen; er ist für Werther-Goethe das einzige Buch, das unter freiem Himmel gelesen werden kann, und in der Dichtung selbst erkennen wir jene sachlich treffende Darstellung Homers, die Natur- und Menschenleben mit freiem Blick erfaßt und festhält. In Wilhelm Meister wird die tiefe Nachwirkung aus dem Einblicke in die Shakespeare'sche Welt aufgezeigt. Unausgesprochen in den Wahlverwandtschaften und ausgesprochen in „Wahrheit und Dichtung“ wird die alles begrei-

